



PAWEŁ DYBEL

Prawda doświadczenia dzieła sztuki. Założenia estetyki hermeneutycznej Hansa-Georga Gadamera

*The Truth of the Experience of a Work of Art.
Assumptions of Hans-Georg Gadamer's Hermeneutic Aesthetics*

ABSTRACT: In this article I explore the basic assumptions of Hans-Georg Gadamer's hermeneutical aesthetics that are rooted in his concept of the historicity of understanding. I point out that these assumptions were formed in his discussion with the tradition of post-Kantian aesthetics of *Erlebnis*, which ignored the question of the meaning of a work of art. I consider the distinguished ontological position of literary works whose material ("stuff") is language vis-à-vis other works of art and signal the problems associated with this kind of classification. I discuss the specific relationship in which human understanding remains with interpretation in Gadamer's philosophical hermeneutics, as well as the criticism made by him of the „aesthetic distinction” that lies at the basis of the tradition of aesthetics of *Erlebnis*. I bring out the way in which Gadamer contrasts this concept with his own original account of the relationship of the work of art to the historical context in which it functions. I take up the question of the „truth” of the work of art, which it utters in its representations by affecting the self-understanding of those who experience it.

KEY WORDS: Hermeneutics • understanding • interpretation • literary work • work of art • superstition • aesthetic distinction • occasionality

1.

Myśl estetyczną Gadamera określa założenie, że dzieła sztuki, podobnie jak wszelkie wytwory kulturowe, wypowiadają jakiś sens, który odnosi się do samorozumienia tych, co z nimi obcuja. Założenie to pozwala mu włączyć tak pojęte doświadczenie dzieł sztuki w hermeneutyczne uniwersum sensu. Zarazem jednak uważa on, że dzieła sztuki wypowiadają ów sens w sposób szczególny, nieporównywalny ze sposobem w jaki czynią to pozostałe wytwory kulturowe. Wiąże się to z ich wyróżnionym sposobem bycia. Wydobycie specyfiki tego sposobu bycia stanowi główne zadanie, jakie Gadamer stawia swojej myśli o sztuce. Myśl ta pozwala mu sformu-

łować główne założenia swojego projektu estetyki hermeneutycznej, której na tle współczesnej myśli estetycznej należałoby przyznać wyraźnie odrębne miejsce.

2.

Ze specyficznym sposobem w jaki dzieła sztuki wypowiadają jakiś sens wiąże się ściśle, że otwierają nas one na prawdę o nas samych i o świecie. Jest to prawda ściśle powiązana z naszym samorozumieniem, ze sposobem w jaki pojmujemy siebie, nasze odniesienie do innych i do świata. Wszelkiego rodzaju byty, które sensu nie wypowiadają, jak np. byty przyrodnicze, nie odsyłają do tego typu prawdy. To co uznajemy w ich doświadczeniu za prawdę utożsamiając ją z prawdą poznania, ma zupełnie inną postać niż prawda doświadczana w trakcie obcowania z dziełem sztuki. To prawda tego, co – jak nam się wydaje – obiektywnie o tych bytach stanowi i co daje się empirycznie bądź rozumowo zweryfikować. Dlatego od czasów antycznych miernikiem tak pojmowanej prawdy stał się wymóg zgodności sądów o nich z rzeczywistością. Krytyki tego pojęcia prawdy dokonał Heidegger, który w swojej filozofii wykazał, że jest ono wewnętrznie sprzeczne i ograniczone. Wynika to stąd, że ta koncepcja prawdy, jak pisze Gianni Vattimo:

(...) zakłada koncepcję bycia jako *Grund*, zasady pierwszej, poza którą nie da się wyjść i która ucina dalsze pytania; podczas gdy właśnie namysł nad niewystarczalnością idei prawdy jako zgodności sądu i rzeczy sprawił, że wkroczyliśmy na drogę bycia jako wydarzenia¹.

Sprzeczność tkwiąca w tym rozumieniu pojęcia prawdy bierze się stąd, że albo uznaje się daną podstawę prawdy za ostateczną, arbitralnie ucinając poszukiwanie jeszcze „głębszej” podstawy, albo kontynuuje się ten proces w nieskończoność popadając w klasyczny *regressus ad infinitum*. Przewycięzeniem tej aporii ma być według Heideggera pojmowanie bycia jako wydarzenia, wobec którego zawodzi wszelka „logika fundowania” i w którym istotną rolę odgrywa element niepewności, nieprzewidywalności i zaskoczenia.

Inna sprawa, że również i Heidegger zakładał pewną dziejową „logikę” dotyczącą sposobu dokonywania się bycia jako wydarzenia. Miała ona polegać na potęgującej się instrumentalizacji bycia bytu, której drugą stroną było postępujące w tradycji europejskiej metafizyki „zapomnienie” bycia. Swoistym filozoficznym antidotum na ten zawierający w sobie gróźbę

¹ G. Vattimo, *Poza interpretacją. Znaczenie hermeneutyki dla filozofii*, tłum. K. Kasia, Kraków 2011, s. 92.

destrukcji ludzkiej cywilizacji proces miała być podjęta przez późnego Heideggera próba „przypomnienia” tego jak bycie było pojmowane u presokratyków, czyli u samych źródeł europejskiej filozofii. W oparciu o to „przypomnienie” człowiek współczesny miał na nowo przemyśleć swój stosunek do przyrodniczego bytu, do tego, co ziemskie i co boskie oraz do tego czym stała się technika w stworzonej przez niego cywilizacji.

Gadamer wychodząc od Heideggerowskiej krytyki utrwalonego w metafizycznej tradycji pojmowania prawdy jako zgodności sądów z rzeczywistością nawiązuje „(...) do owego oporu, który w nowoczesnej nauce kieruje się przeciwko uniwersalistycznym roszczeniom naukowej metodyki.”² I dodaje, że jego celem jest:

wykazywanie doświadczenia prawdy wszędzie tam, gdzie ono występuje i wykracza poza obszar kontrolowany przez naukową metodykę oraz stawianie pytania o jego prawomocność. Tak więc nauki humanistyczne splatają się z postaciami doświadczenia, które znajdują się poza obszarem nauki: z doświadczeniem filozofii, z doświadczeniem sztuki i z doświadczeniem samej historii. Są to wszystko postaci doświadczenia, w których dochodzi do głosu prawda nie dająca się zweryfikować przez metodyczne naukowe środki³.

Prawda doświadczenia sztuki spokrewniona jest zatem z wymienionymi wyżej doświadczeniami w ramach tych dyscyplin wiedzy, które, w przeciwieństwie do doświadczenia prawdy w naukach przyrodniczych i ścisłych, nie dają się ująć za pomocą dominujących w tych naukach metodycznych środków. Zastosowanie tych środków w odniesieniu do typów doświadczeń mających miejsce w pierwszych wymienionych tu dyscyplinach prowadzi bowiem do ich redukcjonistycznego ujęcia. Pokrewieństwo między doświadczeniami tych dyscyplin nie oznacza jednak zarazem ich identyczności. W szczególności odrębne miejsce należy przyznać doświadczeniu dzieł sztuki, głównie ze względu na ich specyficzny sposób bycia różniący je od wytworów i zjawisk kulturowych, którymi zajmują się nauki humanistyczne i filozofia.

Natomiast w jaskrawej opozycji do doświadczenia dzieł sztuki pozostaje według Gadamera to, co uznaje się za prawdę w naukach przyrodniczych i ścisłych.

² H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1975 s. XXVII. Z racji szeregu niedokładności i rażących błędów w polskim tłumaczeniu tej książki przez Bogdana Barana wszystkie z niej przytoczenia to moja propozycja przekładowa. Przypadek autora – P.D.

³ *Ibidem*, s. XXVII–XXVIII.

3.

U podstaw wzorców metodycznych stosowanych w naukach przyrodniczych tkwi według Gadamera przekonanie wypowiedziane przez Johna Stuarta Milla w *Logice*, które traktował on jako obowiązujące dla wszelkiego typu nauk. Twierdzi on w nim, że naukowcy prowadząc badania oparte na empirii winni posługiwać się metodą indukcji ustalając różnego rodzaju podobieństwa, regularności i prawidłowości w obrębie właściwych ich dyscyplinie pól przedmiotowych i zjawisk. Dzięki temu na etapie końcowym prowadzonych przez nich badań dochodzi się do poznania uniwersalnych reguł i praw określających daną dziedzinę.

Dodać tu należałoby, że zabsolutyzowana przez Milla metoda indukcji w postępowaniu naukowym często jest wspomagana przez czysto „rozumowe” metody oparte na dedukcji, które w naukach ścisłych odgrywają kluczową rolę. Miejsce tzw. danych empirycznych zastępują w nich „abstrakcyjne” byty o idealnym charakterze jak np. liczby, figury geometryczne czy symbole, na których dokonuje się różnego rodzaju intelektualnych operacji, formalizując relacje między nimi i wydobywając określające je prawa.

Dynamiczny rozwój nauk przyrodniczych i ścisłych, który zaczął się w XIX wieku sprawił, że właściwe im wzorce metodyczne próbowano w sposób mechaniczny i bezrefleksyjny aplikować do postępowania nauk humanistycznych, spodziewając się, że w ten sposób uzyska się tu prawdziwie „naukowe” rezultaty poznawcze. Według Gadamera postępując w ten sposób ignorowano specyficzną postać doświadczenia w naukach humanistycznych, które nie odnosi się do bytów przyrodniczych ani do „abstrakcyjnych” bytów matematycznych, ale do obdarzonych sensem wytworów kulturowych człowieka i zjawisk.

Zignorowano też dziejowy wymiar doświadczenia w tych naukach, który sprawia, że uzyskiwanych w ich obrębie poznań nie sposób jest rozpatrywać w kategoriach postępu w poznawaniu poszczególnych dziedzin bytu. Z tego rodzaju postępowaniem naukowym poznania mamy jedynie do czynienia w naukach przyrodniczych i ścisłych, w których nowe teorie dają zazwyczaj lepszy wgląd we własności danej dziedziny przedmiotowej i określające ją prawa. Sprawia to, że teorie dotychczasowe uznaje się za nieaktualne i przyznaje im się wyłącznie historyczną wartość.

Natomiast teorie pojawiające się w naukach humanistycznych czy w filozofii nie układają się w tego rodzaju ciąg, w którym miarą jest uzyskiwany w danej dyscyplinie postęp w poznaniu danej dziedziny przedmiotowej. Trudno jest tu w ogóle mówić o postępie w tym znaczeniu, gdyż często teorie i odczytania pojawiające się znacznie wcześniej uznaje

się za ciekawsze i bardziej inspirujące niż teorie współczesne. Widać to szczególnie w filozofii, gdzie koncepcje bytu pojawiające się u jej zarania, począwszy od presokratyków poprzez Platona, Arystotelesa czy nurty filozofii hellenistycznej są niewysychającym źródłem inspiracji dla badaczy po dzień dzisiejszy.

Idzie za tym odmienne rozumienie pojęcia prawdy. W naukach przyrodniczych i ścisłych pojęcie prawdy jest tożsame z prawdą naukowego poznania, które uzyskiwane jest na drodze metod indukcji i dedukcji oraz można je w sposób wiarygodny empirycznie zweryfikować lub rozumowo dowieść. Dlatego jest to prawda, której można być w sposób niezachwiany pewnym. Prawda tego rodzaju, dotycząca poznania tego, co jest, obojętnie czy jest to konkretny zewnętrzny byt przyrodniczy czy „abstrakcyjny” byt matematyczny (lub quasi-matematyczny), wiąże się tu ściśle z założeniami danej naukowej teorii. Jest ona funkcją czy efektem tych założeń.

W naukach humanistycznych natomiast, w filozofii i sztuce pojęciu prawdy nadaje się inne znaczenie. Wiąże się to z tym, że mając do czynienia z różnymi ludzkimi wytworami, którym ich twórcy nadali określony sens oraz sensownymi działaniami i zachowaniami ludzkimi pojęcie prawdy rozpatruje się tu ze względu na sposób w jaki ów sens odnosi się do samorozumienia tych, którzy mają do czynienia lub obcują z tymi wytworami i zjawiskami. Dlatego prawda nie jest tu utożsamiana z prawdą poznania dotyczącego praw określających jakiś zewnętrzny w stosunku do człowieka byt, ale jest prawdą pozostająca w ścisłym związku z ludzkim samorozumieniem. W rezultacie liczy się tu również jej wymiar indywidualny, związany ściśle z partykularnym kontekstem w jakim powstał dany wytwór, któremu jego twórca nadał określony sens. Z doświadczanym w ten sposób sensem danego wytworu konfrontowane jest określone dziejowo samorozumienie badacza, który stara się ów wytwór zrozumieć.

4.

Postępowanie badawcze w naukach humanistycznych różni się zatem według Gadamera w sposób zasadniczy od postępowania nauk przyrodniczych i ścisłych. Różnica polega na tym, że inaczej niż w przypadku tych ostatnich doświadczanej tu prawdy nie „mierzy się miarą postępującego naprzód poznania pewnych praw.”⁴ Poznanie w naukach humanistycznych bowiem jako dziejowe:

⁴ H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, wyd. cyt., s. 2.

nie dąży do ujęcia konkretnego zjawiska jako przypadku jakiejś ogólnej reguły. To co jednostkowe nie służy po prostu potwierdzeniu jakiejś prawidłowości, która umożliwiłaby potem w nastawieniu praktycznym przewidywania. Jego ideałem jest raczej zrozumienie samego zjawiska w jego niepowtarzalnym dziejowym kontekście. (...) chodzi raczej o zrozumienie, jak ten oto człowiek, ten lud, to państwo są tym, czym się stali – mówiąc ogólnie: jak mogło dojść do tego, że jest właśnie tak⁵.

W tym podejściu Gadamera można widzieć nawiązanie do poglądów Wilhelma Windelbanda, który uważał, że nauki humanistyczne jako „idiograficzne” uwzględniają indywidualny wymiar sensu swoich przedmiotów. Tym też różnią się od „nomotetycznego” postępowania nauk przyrodniczych nastawionych na poznawanie ogólnych reguł. Przede wszystkim jednak punktem odniesienia jest dla niego sposób w jaki Wilhelm Dilthey ujął różnicę między naukami przyrodniczymi i humanistycznymi uznając, że tym ostatnim właściwa jest hermeneutyczna procedura interpretacji. Jej punktem odniesienia miały być zarówno indywidualny „kompleks przeżyciowy” twórcy danego wytworu, który miał zostać zrekonstruowany i ponownie przeżyty przez interpretatora oraz kontekst dziejowy w jakim ten wytwór powstał.

Nawiązując do tych koncepcji Gadamer jednak w sposób odmienny ujmuje strukturę sytuacji rozumienia/interpretacji w naukach humanistycznych. Według niego kluczową rolę odgrywa w niej moment konfrontacji ze sobą odmiennych dziejowo horyzontów rozumienia; tych, które określają samorozumienie twórcy danego wytworu kulturowego oraz horyzontu rozumienia badacza, który stara się zrozumieć jego sens i go sobie przyswoić. W konfrontacji tej, która ma ostatecznie doprowadzić do zniesienia różnicy między tymi dwoma horyzontami rozumienia, wydarza się prawda w doświadczeniu humanistycznym, która ma charakter dziejowy. To prawda dotycząca tego, jak w ogóle rozumiał i rozumie człowiek siebie w dziejach. Czym było i czym jest dla niego dobro i zło, piękno i brzydota, fenomen wiary i niewiary, normy społeczne, polityka, stosunek do bytu przyrodniczego, współbycie z innymi itd. Słowem, prawda ta dotyczy wszelkich składających się na jego samorozumienie idei i pojęć, za pomocą których próbował/próbuje urządzić swój społeczny byt z innymi i którym dawał/daje wyraz w swoich działaniach i wytworach.

Ten osobliwy stosunek do prawdy badacza-humanisty, który obcując ze świadectwami tradycji stara się sobie przyswoić ich zrazu sobie obcy sens,

⁵ *Ibidem*, s. 2.

zarazem jednak wraz ze zmieniającym się kontekstem dziejowym, który go określa, ciągle wyobcowuje się wobec nich, ma swoje korzenie w dziejowości ludzkiego sposobu bycia. Gadamer nawiązuje w tym punkcie do wydobytego przez Heideggera w *Byciu i czasie* dziejowego sposobu bycia ludzkiego *Dasein*, czyniąc z niego fundamentalne założenie swojej hermeneutyki filozoficznej. Stara się w niej wykazać jak dalece dziejowość określa doświadczenie prawdy w naukach humanistycznych. Podejście do niej zmienia się bowiem nieustannie wraz z narastającymi wydarzeniami w życiu *Dasein* i na poziomie zbiorowym, wraz z jego kolejnymi lekturami i koncepcjami, z którymi się identyfikuje itd.

Dziejowy sposób przejawiania się prawdy oddaje w hermeneutyce Gadamera w sposób wymowny jego przekonanie, że w badawczej praktyce nauk humanistycznych mamy do czynienia z procesem nieustannego „stapiania się” odmiennych horyzontów” rozumienia, na które składają się horyzonty minionych epok i terażniejszy horyzont rozumienia badacza współokreślony przez przesady epoki w jakiej żyje. Figura „stopionych horyzontów” koresponduje z przekonaniem tego autora, że rozumienie jakiejś rzeczy ma miejsce jedynie wtedy kiedy owa rzecz jest rozumiana inaczej (*Verstehen ist Andersverstehen*). Nie ma czegoś takiego jak dokładnie „to samo” rozumienie czegoś. Powtarzając akt rozumienia jakiejś rzeczy już siłą rzeczy rozumiemy ją inaczej, nawet jeśli ta zmiana jest przez nas zrazu niedostrzegalna.

Z zupełnie inną sytuacją mamy naturalnie do czynienia w naukach przyrodniczych i ścisłych, w których starając się uniknąć nieporozumień związanych z odmiennym rozumieniem tych samych pojęć, wprowadza się ich precyzyjne definicje. W szczególnie wyraźny sposób widać to w logice, w której tego rodzaju definicje są warunkiem poprawnego wyprowadzania w oparciu o nie na drodze dedukcji kolejnych twierdzeń. Uznając to postępowanie za niezbędny warunek uzyskiwania postępu w naukowym poznaniu wielu przedstawicieli analitycznej filozofii języka sądziło, że należy stworzyć język naukowy, w którym w sposób jednoznaczny zostaną zdefiniowane poprawne znaczenia używanych w nim słów (wczesny L.Wittgenstein, R.Carnap, W.V.O. Quine i inni). Język ten miałby nie tylko wyeliminować niepotrzebne dyskusje między badaczami spowodowane tym, że tych samych słów używają w różnych znaczeniach, ale stanowiłby zarazem idealny wzór dla tego jak należy w ogóle używać języka na poziomie potocznym.

Gadamer odnosi się krytycznie do podobnych pomysłów stworzenia „idealnego” języka uważając, że byłby on martwym schematycznym produktem bez szans na powszechną społeczną akceptację. Język potoczny jest bowiem w jego opinii pełen naturalnych wieloznaczności i niedopowiedzeń,

które są jego zaletą, nie wadą, gdyż nadają mu swego rodzaju otwartość i elastyczność. W dodatku ciągle się on zmienia pod wpływem różnych oddziałujących nań czynników.

Nie ulega wątpliwości, że w niektórych dyscyplinach naukowych, jak np. w logice, pomocne, a nawet niezbędne, jest stworzenie dla ich potrzeb języka, w którym definiuje się jednoznacznie znaczenia używanych określeń i pojęć. Taki język należy jednak traktować jako derywat języka potocznego, a nie jako wyjściowy wzorzec dla tego ostatniego. Dopiero bowiem na podłożu języka potocznego kształtują się wszelkie naukowe dyskursy jako jego pochodne.

W dodatku humaniści badając piśmiennicze świadectwa przeszłości powstałe w różnych kulturach i napisane w różnych językach często mają do czynienia z różnymi znaczeniami pokrewnych słów lub ze słowami dla których w ich języku nie ma żadnych odpowiedników. Nic dziwnego, że są oni z reguły bardziej otwarci na bogactwo znaczeń i elastyczność języka potocznego oraz wykorzystują różne jego własności w swoim naukowym dyskursie; w propozycjach terminologicznych, w metaforycznych określeniach itd.

5.

Z jeszcze dalej idącą otwartością wobec języka potocznego mamy do czynienia w przypadku dzieł sztuki słowa. Wynika to stąd, że teksty literackie potraktowane jako dzieła sztuki podobnie jak wszelkiego rodzaju teksty coś nam mówią. Z jednej strony więc:

(...) istnieje różnica między językiem poezji i językiem prozy i z kolei między językiem prozy literackiej i prozy „naukowej”. Z pewnością można te różnice rozpatrywać z punktu widzenia literackiej formy. Ale istotna różnica między tymi różnymi „językami” tkwi gdzie indziej, mianowicie w odmiennych zgłaszanych przez nie roszczeniach do prawdy⁶.

Dzieła literackie od pozostałych wytworów piśmienniczych różni zatem sposób w jaki przedstawiony w nich świat zgłasza roszczenie do prawdy. To zaś określa odmienny, w porównaniu z wszelkimi tekstami nieliterackimi, sposób w jaki dzieła literackie nam coś mówią.

Z drugiej strony jednak istnieje głęboka wspólnota między wszystkimi tekstami sformułowanymi w języku:

⁶ *Ibidem*, s. 155.

(...) o ile językowe ukształtowanie pozwala oddziaływać treści znaczenia, które ma zostać wypowiedziane. Ujrzone w ten sposób rozumienie tekstów, tak jak uprawia je na przykład historyk, nie różni się zbytnio od doświadczenia sztuki. I nie jest przypadkiem, że pojęcie literatury obejmuje nie tylko literackie dzieła sztuki lecz w ogóle całą tradycję piśmienniczą.

W każdym razie nieprzypadkowo w fenomenie literatury znajduje się punkt, w którym sztuka i nauka przechodzą w siebie nawzajem. Sposób bycia literatury ma w sobie coś swoistego i nieporównywalnego. Przeobrażeniu w rozumienie stawia on specyficzne zadanie. Nie ma nic równie obcego i zarazem domagającego się zrozumienia jak pismo⁷.

Wspomniana wspólnota bierze się stąd, że wszystkie teksty, niezależnie od tego czy są dziełami literackimi czy nie, oddziałują na czytelnika swoją treścią znaczeniową, która ma zostać zrozumiana w trakcie lektury. Nieprzypadkowo pojęciem literatury zwykło się obejmować również teksty, które dziełami sztuki nie są.

Gadamer w tej wypowiedzi idzie jeszcze dalej i stwierdza, że tak szeroko potraktowany fenomen literatury pozwala również zatrzeć granicę między tekstami naukowymi i dziełami sztuki. W obu wypadkach bowiem urzeczywistnienie zadania ich zrozumienia wymaga przezwyciężenia poczucia obcości w stosunku do ich twórcy. Zaś w przypadku literatury, w której tym twórcy jest pismo to poczucie jest wyjątkowo silne. Dlatego literatura stanowi przypadek graniczny, który pozwala przeprowadzić analogię między doświadczeniem wszelkiego rodzaju tekstów, w tym tekstów naukowych, a doświadczeniem sztuki:

Tak jak mogliśmy wykazać, że bycie dzieła sztuki jest grą, która spełnia się dopiero wraz z jej podjęciem przez widza, tak też obowiązuje w ogóle w odniesieniu do tekstów, że dopiero w rozumieniu następuje ponowna przemiana martwego śladu sensu w sens żywy. Dlatego trzeba sobie postawić pytanie czy to, co zostało wykazane w odniesieniu do doświadczenia sztuki obowiązuje również w odniesieniu do wszystkich tekstów, a zatem również tych, które nie są dziełami sztuki? Widzieliśmy, że dzieło sztuki spełnia się dopiero w swoim przedstawieniu i musieliśmy wyciągnąć stąd wniosek, że wszystkie dzieła literackie spełniają się dopiero w lekturze. (...) Czy sens wszelkich tekstów spełnia się dopiero wraz z jego podjęciem przez rozumiejącego?⁸

⁷ *Ibidem*, s. 155–156.

⁸ *Ibidem*, s. 136.

Gadamer nawiązuje tu do rozdziału w *PiM*, w którym wykazuje, że dzieło sztuki urzeczywistnia się jako przebiegająca według własnych reguł gra, w której przedstawienia angażuje wszystkich z nim obcujących. Ujęcie to implikuje, że poza uczestnictwem tych ostatnich w grze/przedstawieniach dzieło sztuki nie istnieje. Stąd pojawiające się w tej wypowiedzi pytanie czy z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku lektury tekstów, w której chodzi o ich zrozumienie.

Są to w kontekście jego wcześniejszych, przytaczanych tu uwag, pytania retoryczne. Nie istnieje bowiem żadna różnica między relacją w jakiej „martwe” tworzywo dzieła sztuki pozostaje wobec jego wykonania lub obcowania z nim przez słuchacza czy widza, dzięki czemu zaczyna ono dopiero istnieć, a relacją w jakiej „martwe” tworzywo tekstu w postaci pisma pozostaje wobec jego lektury, w której próbuje się ten tekst zrozumieć. Jeśli przy tym wyjdzie się z założenia, że w obcowaniu z dziełem sztuki, niezależnie od tego, co jest jego tworzywem, chodzi w ostatecznym rozrachunku o jego rozumienie, wówczas drugorzędne znaczenie ma kwestia czy podłożem tego rozumienia jest słuchanie utworu muzycznego, oglądanie obrazu czy rzeźby. Te sposoby obcowania z dziełem prowadzą też w końcu do jego określonego rozumienia. Dlatego hermeneutyka wyznacza horyzont wszelkiej myśli estetycznej dotyczącej obcowania ze sztuką:

W istocie hermeneutykę należałoby nawet rozumieć tak szeroko, by objęła całą sferę sztuki i jej zagadnienia. Jak każdy inny tekst do rozumienia, także dzieło sztuki – nie tylko literackie – musi być rozumiane, a rozumienie to chce być dokonane w sposób umiętny. Tym samym świadomość hermeneutyczna zyskuje rozległy zasięg, przekraczający nawet zasięg świadomości estetycznej. Estetyka musi zostać wchłonięta przez hermeneutykę⁹.

Upatrywanie przez Gadamera w rozumieniu instancji, w której spełnia się doświadczenie obcowania z dziełami sztuki i świadectwami piśmienniczymi, każe mu widzieć w hermeneutyce ostateczny punkt odniesienia dla tych doświadczeń. Konsekwencją tego jest zatarcie granic między sztuką i literaturą, a w tej ostatniej między tekstami literackimi i nieliterackimi. Idzie za tym zatarcie różnic między tymi kulturowymi wytworami a obcującymi z nimi, sprowadzające ich doświadczenie do ich rozumienia. W rezultacie estetyka jako namysł nad sztuką i sposobami jej doświadczenia traci autonomię jako odrębna dyscyplina i „rozpływa” się w hermeneutyce. Jej problemy i pytania stają się problemami rozumienia.

⁹ *Ibidem*, s. 157.

6.

Swoją koncepcję hermeneutycznej estetyki Gadamer rozwija w opozycji do wyrastającej na podłożu Kantowskiej *Krytyki władzy sądzienia* tradycji współczesnej myśli estetycznej, która swoją kulminację znalazła w tzw. estetyce geniuszu i przeżycia. Jej prekursorami byli m.in. Jan Jakub Rousseau, J. Wolfgang Goethe, Wilhelm Dilthey, Georg Simmel, którzy podkreślali bezpośredniość przeżyć jaka ma miejsce w trakcie obcowania z dziełem sztuki pojmowanym jako wytwór geniuszu artysty oraz wskazywali na wyjątkowy charakter tego doświadczenia na tle innych przeżyć. Według Gadamera to podejście doprowadziło do ujmowania doświadczenia dzieła sztuki w oparciu o tzw. „odróżnienie estetyczne”, w którym wyodrębniając to doświadczenie jako coś szczególnego w porównaniu z innymi życiowymi doświadczeniami, sprowadzono je do wiązki zwiewnych i szybko przemijających przeżyć, nie pozostających w żadnym związku z samorozumieniem obcującego z tym dziełem.

Takie pojmowanie doświadczenia dzieła sztuki, zakładające nieciągłą postać jego relacji z samorozumieniem tego kto z nim obcuje, pozostaje w jaskrawej sprzeczności z ludzkim sposobem bycia, o którym stanowi hermeneutyczna ciągłość samorozumienia. W istocie bowiem:

Panteon sztuki nie jest beczasową terażniejszością, która przedstawia się czystej świadomości estetycznej, lecz czynem dziejowo się gromadzącego i gęstniejącego ducha. Również estetyczne doświadczenie jest pewnym sposobem dokonywania się samorozumienia. Wszelkie samorozumienie dokonuje się jednak w odniesieniu do czegoś innego, co jest rozumiane i obejmuje jego jedność i tożsamość. O ile w świecie spotykamy dzieło sztuki, zaś w danym dziele sztuki świat, nie pozostaje ono obcym nam uniwersum, w które zostaliśmy na jakiś czas i moment wczarowani. Raczej uczymy rozumieć siebie w nim, to zaś oznacza, że znosimy nieciągłość i punktualność przeżycia w ciągłości naszego *Dasein*¹⁰.

Widać tutaj, że w tle dyskusji Gadamera z estetyką przeżycia tkwi odziedziczona przez niego po Heideggerze koncepcja dziejowości ludzkiego sposobu bycia jako *Dasein* (bycia-tu-oto), które w sposób rozumiejący odnosząc się do wszelkiego bytu zachowuje w tym odniesieniu ciągłość własnego rozumienia¹¹. Dlatego nawet tak specyficzne doświadczenie rozumienia jakim jest doświadczenie dzieła sztuki nie jest odrębnym, samoistnym uniwersum

¹⁰ *Ibidem*, s. 92.

¹¹ W niemieckim oryginale *PiM* pojawia się słowo *Dasein* w znaczeniu bycia-tu-oto, co jest wyraźnym nawiązaniem do znaczenia jakie nadał mu Heidegger w *Byciu i czasie*. Dlatego słowo to zachowuję w moim przekładzie.

estetycznych przeżyć, które jako beczasowe liczy się tylko ze względu na siebie. Ma ono znaczenie jedynie o tyle, o ile oddziałując na całość samorozumienia *Dasein* włączone zostaje w jego kontinuum, które ma charakter dziejowy. Podejście to implikuje, że:

(...) sztuka jest poznaniem, zaś doświadczenie dzieła sztuki sprawia, że uczestniczy się w tym poznaniu¹².

Rzecz jednak w tym, że sztuka oferuje specyficzny rodzaj poznania, różnego od poznania zmysłowego, na którym w naukach przyrodniczych buduje się teorie na temat poszczególnych dziedzin przedmiotowych w obrębie przyrodniczego bytu. Różni się ono również od określonego przez rozum poznania moralnego, jak i wszelkiego poznania o charakterze pojęciowym właściwego filozofii. Specyfikę poznania z jakim mamy do czynienia w doświadczeniu dzieła sztuki uchwycił według Gadamera najlepiej Hegel w swoich wykładach o estetyce, który wychodząc od szerszego niż Kant pojęcia doświadczenia wskazał na:

zawartość prawdy, która obecna jest w każdym doświadczeniu sztuki i zarazem zapośredniczył ją ze świadomością dziejową. Estetyka staje się wraz z tym historią światopoglądów tzn. historią prawdy, tak jak uwidacznia się ona w zwierciadle sztuki¹³.

Znaczenie Heglowskiego podejścia do sztuki zasadza się na przekroczeniu przez niego wyznaczonych przez estetykę Kanta granic „ducha subiektywnego” i uwzględnieniu zmian w pojmowaniu prawdy doświadczonej w trakcie obcowania z dziełami sztuki w różnych epokach. Dzięki temu Hegel uwzględnił dziejowy wymiar doświadczenia tej prawdy. Zarazem jednak nadając pojęciu charakter ponadczasowej prawdy, zniósł w swojej filozofii prawdę dziejowego doświadczenia sztuki. Tym samym zdezaktywował wykazaną przez siebie w dziejach estetyki „drogę prawdy, którą rozpoznała ona w doświadczeniu sztuki”¹⁴. Na tym samozniesieniu dziejowości doświadczenia sztuki polega ograniczenie Heglowskiej estetyki.

W tej sytuacji jeśli chce się przywrócić znaczenie wykazanego przez Hegla w wykładach o estetyce dziejowego wymiaru w myśli estetycznej należy zdać sobie sprawę z tego na czym polega specyfika prawdy doświadczonej w trakcie obcowania z dziełem sztuki. Odpowiedź na to pytanie zawiera się według Gadamera w doświadczeniu nauk humanistycznych:

¹² *Ibidem*, s. 92.

¹³ *Ibidem*, s. 93.

¹⁴ *Ibidem*, s. 93.

nie chcą one bowiem przelicytować różnorodności estetycznej lub historycznej, albo religijnej lub politycznej świadomości, lecz ją zrozumieć, a to znaczy: przyswoić ją sobie w jej prawdzie. (...) W każdym razie tylko w tych szerszym kontekście, a nie z perspektywy świadomości estetycznej, będziemy w stanie należycie ująć problem sztuki¹⁵.

Znaczenie wymienionych tu dyscyplin humanistycznych dla myśli o sztuce bierze się stąd, że nie „rozpuszczają” one specyfiki własnego doświadczenia prawdy w ogólnej ponadczasowej prawdzie filozoficznych pojęć, lecz starają się je zrozumieć/przyswoić w całej jego swoistości. Doświadczenie tych dyscyplin wyznacza sobą horyzont myślenia o sztuce sprawiając że:

wszelkie spotkanie z językiem sztuki jest spotkaniem z nie zamkniętym procesem i samo jest częścią tego procesu¹⁶.

Spotkanie z językiem dzieła sztuki przebiega według Gadamera jako rozumienie sensu tego, co zostało w nim wypowiedziane, co też zarazem oddziałuje wstecz na samorozumienie obcującego z dziełem. Ponieważ sens wypowiedziany w dziele sztuki jest niewyczerpywalny, wykraczając poza świadomość jego twórcy i zarazem nie dając się bez reszty uchwycić i zamknąć przez obcującego z nim w jednej, obiektywizującej go interpretacji, dlatego spotkanie z dziełem jest „nie zamkniętym procesem”. Z założenia nie do pomyślenia jest sytuacja, w której ów sens zrozumiany zostanie „do końca”, a samorozumienie *Dasein* osiągnie wraz z tym swoją pełnię.

7.

Obcujące z dziełem *Dasein* znajduje się zatem w kole, w którym sens wypowiedziany w owym dziele otwierając nieskończony horyzont tego, co jest w nim do rozumienia, przerasta perspektywę samorozumienia *Dasein*. Dlatego koło zakreślone przez sens dzieła i samorozumienie obcującego z nim *Dasein* nie może zostać zamknięte: sens wypowiedziany w dziele nie może zostać bez reszty wchłonięty przez samorozumienie *Dasein*.

W rezultacie każde nowe spotkanie z dziełem sztuki ześrodkowane wokół wypowiedzianego w nim sensu przynosi nowe jego rozumienie. Jest to nie tylko wynikiem tego, że obcujący z nim odkrywa za każdym razem jakieś nowe, nie dostrzegane przez siebie dotychczas aspekty sensu dzieła. Wpływa również na to zmiana ukształtowanego w międzyczasie kontekstu dziejowego, nowe życiowe doświadczenia obcującego z dziełem, jego lektury,

¹⁵ *Ibidem*, s. 94.

¹⁶ *Ibidem*, s. 94.

fascynacja nową nauką teorią itd. Wszystkiej te czynniki sprawiają, że z czasem zmienia się jego samorozumienie wyznaczające horyzont jego spotkania z dziełem.

W przebiegającym w ten sposób procesie rozumienia/interpretacji dzieła nie dokonuje się żaden „postęp”, ani nie kumuluje się wiedza na temat sensu dzieła. Kolejne rozumienie/interpretacja dzieła nie jest też „głębsze” niż dotychczasowe, ani też nie nadbudowuje się nad nim. Jest ono przede wszystkim inne, a jego inność jest efektem wymienionych wyżej czynników.

Nie znaczy to, że nie istnieją lepsze i gorsze interpretacje danego dzieła. Ale zależą one przede wszystkim od pomysłowości danego autora, który potrafi spojrzeć na dzieło z całkiem innej perspektywy niż dotychczas, a nie od jego wiedzy na temat dotychczasowej historii oddziaływań tego dzieła. Dlatego w naukach humanistycznych i naukach o sztuce nierzadko się zdarza, że interpretacje sprzed kilkudziesięciu czy nawet kilkuset lat przewyższają swoją oryginalnością interpretacje proponowane współcześnie.

W ujęciu Gadamera zatem na sens wypowiedziany w dziele składa się zawsze jakiś jego przekraczający samorozumienie obcującego z nim aspekt. Dlatego nie może on nigdy sensu tego dzieła uczynić w pełni dla siebie przejrzystym, stanowi on dla niego ciągle wyzwanie.

Starając się unaocznic tę otwartą strukturę kolistej relacji obcującego z dziełem sztuki Gadamer przywołuje relację w jakiej w *Byciu i czasie* Heideggera stawiające pytanie o sens bycia *Dasein* pozostaje z byciem. W relacji tej pytające *Dasein* nie może dać odpowiedzi na wspomniane pytanie, gdyż zadając je samo wybrało już określony sposób bycia. Bycie bowiem jest tu nie tylko obiektem pytania, ale również wyznacza umożliwiający to pytanie horyzont. W pewnym sensie bycie pyta tu o siebie samo i w rezultacie samo się znosi. Z tej racji bycia, jego domniemanego sensu, nie można tu nigdy potraktować jako zewnętrzny obiekt pytania. Stanowi ono niedościgniony punkt odniesienia pytającego *Dasein* przekraczający z założenia perspektywę jego rozumienia.

Ta analogia jednak, jak każda analogia, ma swoje granice. Sens wypowiedziany w dziele sztuki nie jest bowiem, ściśle biorąc, poszukiwanym przez Heideggera w *Byciu i czasie* „sensem bycia” jako takiego, ale to sens nadany dziełu przez jego twórcę. U jego podstaw tkwi określona intencjonalność, która sprawia, że ów sens jest już jakąś wykładnią bycia, a nie byciem jako takim. W dalszych rozdziałach *PiM* okaże się, że ów sens jest rozpoznawalny w przedstawionym w dziele świecie wykreowanym przez artystę. Zwraca się on w tej postaci ku samorozumieniu tego, kto z nim obcuje i na nie oddziałuje. Łączy go natomiast z byciem to, że będąc jego określoną wykładnią przerasta horyzont samorozumienia obcującego z dziełem i jest

niewyczerpany w swojej zawartości znaczeniowej. Ta „niewyczerpywalność” wiąże się z formalno-stylistyczną postacią danego dzieła sztuki jako wypowiadającego określony sens tzn. wiąże się ze sposobem w jaki ten sens został w nim wypowiedziany.

Dlatego, aby adekwatnie ująć i opisać sytuację spotkania z dziełem sztuki należy najpierw scharakteryzować jego specyficzny sposób bycia, który sprawia, że sens owego dzieła wypowiedzany jest w nim w sposób odmienny od tego jak jest wypowiedzany w ludzkich wytworach, które nie są dziełami sztuki. Należy też bliżej scharakteryzować to, co w trakcie tego spotkania dzieje się z samorozumieniem obcującego z dziełem. Dopiero wówczas można podjąć próbę dania odpowiedzi na pytanie czym jest prawda sztuki.

To zadanie Gadamer traktuje w *PiM* jako wstępny etap rozważań przygotowujący go do dania odpowiedzi na pytanie o to czym jest prawda w humanistyce. Takie potraktowanie przez niego pytania o prawdę sztuki wynika stąd, że:

(...) doświadczenie dzieła sztuki obejmuje rozumienie, a więc samo stanowi fenomen hermeneutyczny, choć z pewnością nie w sensie metody naukowej. Rozumienie należy bowiem do spotkania z samym dziełem sztuki, tak iż jedynie z perspektywy *sposobu bycia dzieła sztuki* ta przynależność może zostać rozjaśniona¹⁷.

Kluczowa rola jaką odgrywa rozumienie w doświadczeniu dzieła sztuki sprawia, że Gadamer nazywa je fenomenem hermeneutycznym. To z kolei implikuje, że dochodzi w nim również do głosu jakaś prawda, która wiąże się z rozumieniem sensu dzieła. O prawdzie bowiem możemy mówić jedynie z perspektywy rozumienia *Dasein*, które w źródłowej postaci jest rozumieniem bycia (*Seinsverständnis*). Poza obszarem rozumienia, tego, co daje się zrozumieć, a więc obszarem różnorodnych ludzkich wytworów kulturowych, zachowań i działań, nie ma żadnej prawdy. Jest tylko obszar przyrodniczego bytu, który w określających go regularnościach i prawach można poznawać za pomocą naukowych metod. Nie stanowią one jednak dla samorozumienia *Dasein* wyzwania w tym znaczeniu w jakim są dla niego kulturowe wytwory człowieka wypowiedzające jakiś sens. Tylko te wytwory bowiem otwierają na jakąś prawdę i każą stawiać pytanie o nią.

To przekonanie o ścisłym związku rozumienia z prawdą, który konstituuje się w horyzoncie rozumiejącego otwarcia ludzkiego *Dasein* na bycie, przejmuje Gadamer po Heideggerze. Wyznacza ono horyzont jego podejścia

¹⁷ *Ibidem*, s. 96.

do doświadczenia dzieł sztuki. Rozpoznając to doświadczenie jako fenomen hermeneutyczny stwierdza, że ze swej istoty nie daje się on ująć za pomocą naukowych metod. Rozumienie dzieła sztuki, w odróżnieniu od procesu poznawania praw określających byt przyrodniczy, wymyka się wszelkiemu opartemu na regułach powtarzalności metodycznemu postępowaniu. Na sens wypowiedziany w dziele sztuki składa się bowiem zawsze jakaś prawda, która przerasta świadomość obcującego z nim i nie daje się nigdy do końca zobiektywizować. Sprawia to, że proces rozumienia/interpretacji sensu dzieła sztuki jest nieustannie ponawianym od nowa zadaniem, w którym mają miejsce nie dające się nigdy z góry przewidzieć zwroty. Odsłaniają się w nim ciągle nowe aspekty owego sensu, na co wpływ może mieć zarówno zmieniony kontekst dziejowy, w którym dochodzi do spotkania z dziełem jak i inwencja obcującego z tym dziełem, odkrywającego nieustannie jego nowe wymiary. ~

PROF. DR HAB. PAWEŁ DYBEL, profesor w Instytucie Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk. Członek Rady Naukowej Sigmund Freud Institut we Frankfurcie nad Menem. Bada wpływ teorii psychoanalitycznych na nurty filozofii współczesnej (hermeneutyka, fenomenologia, egzystencjalizm, antropologia filozoficzna, poststrukturalizm, postmodernizm). Kierownik grantów polsko-niemieckich i polsko-brytyjskich oraz grantu NPRH poświęconego recepcji psychoanalizy w Polsce. Stypendysta Fundacji im. Alexandra von Humboldta, DAAD, DFG, The Mellon Foundation, The Kosciuszko Foundation. Wykłady i seminaria na uniwersytetach w Bremie, Berlinie, Londynie, Buffalo i innych. Wybrane publikacje książkowe: *Urwane ścieżki. Przybyszewski, Freud, Lacan*, Kraków 2001; *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce H.G. Gadamera* (Kraków 2004); *Okruchy Psychoanalizy* (Kraków 2007); *Psychoanaliza – ziemia obiecana?* t. 1,2 (Kraków 2016, 2021); *Psychoanalytische Brocken. Philosophische Essays* (Würzburg 1916); *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza* (Kraków 2017); *Psychoanalysis – the Promised Land?* (Berlin, London, New York 2019); *Nieświadome na scenie. Witkacy i psychoanaliza* (Kraków 2020); *Rozum i nieświadome. Filozoficzne eseje o psychoanalizie* (Kraków 2020); *Lektury subwersywne*, (Kraków 2022).

PROF. PH.D. PAWEŁ DYBEL, professor at the Institute of Philosophy and Sociology of the Polish Academy of Sciences. Member of the Scientific Council of the Sigmund Freud Institut in Frankfurt am Main. Researches the influence of psychoanalytic theories on trends in contemporary philosophy (hermeneutics, phenomenology, existentialism, philosophical anthropology, poststructuralism, postmodernism). Head of Polish-German and Polish-British grants and the NPRH grant devoted to the reception of psychoanalysis in Poland. Scholarship holder of the Foundation. Alexander von Humboldt, DAAD, DFG, The Mellon Foundation, The Kosciuszko Foundation. Lectures and seminars at universities in Bremen, Berlin, London, Buffalo and others. Selected book publications: *Urwane ścieżki. Przybyszewski, Freud, Lacan*, Cracow 2001; *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce H.G. Gadamera* (Cracow 2004); *Okruchy Psychoanalizy* (Cracow 2007); *Psychoanaliza – ziemia obiecana?* t. 1,2 (Cracow 2016, 2021); *Psychoanalytische Brocken. Philosophische Essays* (Würzburg 1916); *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza* (Cracow 2017); *Psychoanalysis – the Promised Land?* (Berlin, London, New York 2019); *Nieświadome na scenie. Witkacy i psychoanaliza* (Cracow 2020); *Rozum i nieświadome. Filozoficzne eseje o psychoanalizie* (Cracow 2020); *Lektury subwersywne*, (Cracow 2022).